مجلة جامعة الملك سعود، م ٥، الآداب (٢)، ص ص ٤٠٩-٤٣٧ (١٤١٣هـ / ١٩٩٣م).

قراءة في تائية الشنفرى الأزدي

تركي المغيــض

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

(ورد بتاريخ ١٧/١٠/١٤١١هـ، وقبل للنشر بتاريخ ٩/١٠/١٤١٢هـ)

ملخص البحث. يهدف هذا البحث إلى دراسة تائية الشنفرى وتحليلها من حيث الرؤى الفكرية التي طرحتها والملامح الأسلوبية التي تميّزت بها. فقد عكست القصيدة من حيث الموضوع والبناء الفني رؤية خاصة بها وخصوصية فنية ميّزتها عن غيرها من أشعار الصعاليك.

إن قصيدة الشنفرى ترسم بدقة ملامح أنموذجين مثاليين، هما: الأنموذج الأنثوي والأنموذج الذكوري. وقد هيمن الأنموذج الأنثوي على القصيدة، إذْ أنّ الخطاب بصيغة المؤنث امتدّ إلى الأنموذج الذكوري، الأمر الذي أبرز التواشج القوي والعلاقة العضوية بين المقدمة والقسم الآخر من القصيدة عَبر جسور لفظية ومعنوية. واستطاع الشاعر من خلال رسمه لهذين النموذجين، عَبْرَ صياغة جمالية توشّحت بقالب قصصي فنّي مميّز، الكشف عن رؤيته تجاه المرأة والمجتمع والحياة والذات، والتركيز على القيم والمزايا النفسية الغائبة في مجتمعه.

مقدمـــــة

إن أهم ما يميّز شعر الصعاليك ابتعاد أغلبيتهم عن استهلال قصائدهم بمقدمات غزلية. ولعلّ هذا لا يعود إلى جمود في المشاعر وافتقار إلى المخزون العاطفي عند الصعاليك، بل يعود إلى طبيعة حياتهم ومنهجهم وانبتارهم عن المجتمع وإيثارهم للعزلة، فالصعاليك أبعد النـاس عن اللهو والترف؛ فحياتهم إمّا أن تكون بحثًا وراء لقمة العيش أو تنفيذًا لعهد قطعوه على أنفسهم أو غارة خطّطوا لها.

ومن هنا تبرز أهمية قصيدة الشنفرى التائيّة التي افتتحها بمقدمة غزلية على خلاف قصائد الشعراء الصعاليك، وركّز فيها على المرأة ـ الإنسانة، ليس المرأة ـ الدُمْيَة، وتمرّد فيها على منهج الشعراء الصعاليك في بنائية القصيدة ليعلن بذلك أنه لا يخرج على القبيلة ونظمها وتقاليدها فحسب، وإنما يخرج أيضًا على الإطار المرجعي الثقافي للقبيلة ويثور على ما انتهجته الأغلبية من الشعراء.

وتبرز أهمية قصيدة الشنفرى أيضًا من كون الوصف المعنوي للمرأة في الغزل الجاهلي قليلاً بالمقارنة مع الوصف المادي. وقد لاحظ شكري فيصل هذا وعلّله بأن الجاهليين لم يكونوا يعرفون الثنائية في جمال الخَلْقة وجمال الخُلق، لأن الجمال عندهم كان جوهرًا واحدًا لا فرق فيه بين جمال الجسد وجمال الروح.[1] إلا أن يوسف بكار يعزو قلة الغزل المعنوي إلى أن أكثر الشعراء الجاهليين لم تتهيأ لهم الفرص الكافية للعيش مع من كانوا يتغزلون بهنّ، أو التعرف لهنّ عن قرب... ولكن لم يخلُ الغزل الجاهلي من اهتمام بالجمال المعنوي للمرأة.[2] وخير شاهد على ذلك قصيدة الشنفرى التائية المتميزة التي ركّزت تركيزًا قويًّا على الجمال الخُلقي والمزايا المعنوية والنفسية للمرأة.

والجدير بالذكر أن المرأة ـ الإنسانة بالنسبة إلى الشنفرى هي الهاجس الذي يشغل باله ويحتل مساحة كبيرة من ذهنه. فهو بحاجة إلى الإنسانة التي تتحلى بكل ألوان الجمال وضروبه من مثل الإخلاص والوفاء والكرم والحياء والعفّة، هذه القيم التي تشكّل عناصر نظرية الجمال بالنسبة إلى الصعاليك فيما يتعلق بنظرتهم إلى المرأة.

---

(١) شكري فيصل، *تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام «من إمرىء القيس إلى ابن أبي ربيعة»* (بيروت: دار العلم للملايين، د. ت.)، ص١٧٨.

(٢) يوسف بكار، *اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري*، ط٢ (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨١م)، ص٤٦.

ورسم الشنفرى في مقدمته بكلماته — وكأنه رسام يرسم بألوانه — لوحة الأنموذج الأنثوي للمرأة المرأة الإنسانة رسمًا عيانيًّا مخضعًا إياه لما هو هاجع في وعيه من أفكار ورؤى وقيم. من هنا جاءت مقدمة القصيدة مفعمة بالمعنوية خالية من الرسيس الجنسي الذي تطفح به الكثير من مقدمات القصائد في الشعر الجاهلي، متناغمة مع ما يرجوه الشنفرى من خصوبة في هذه القيم تُغنيه عن الغنى المادي الذي يفتقر إليه مجتمع الصعاليك.

وقصيدة الشنفرى تعبّر عن همّ من همومه، وهو الأخذ بثأر أبيه. ومن هذه الزاوية بدا الشنفرى غير عدواني — على غير عادة الصعاليك — وإنما كان يقوم بواجب فرضه عليه قانون المجتمع الجاهلي. وهو لا يبالي بالموت في سبيل القيام بهذا الواجب. ولذا فإن قصيدته تمثّل صرخةً من أعماق نفسه ضد الظلم والقهر، واحتجاجًا على الذل والعبودية واعتبارها وضعًا خاطئًا في المجتمع. كما تعكس بالإضافة إلى ذلك صراع الذات في سبيل رغبتها في تطويح سلطة الاضطهاد من أجل بناء حالة تصالح متكافئة بين الشاعر ومجتمعه. فالقصيدة تنبض بالثورة والحياة وتعجّ بالإيقاع الداخلي العميق الذي يشير إلى انفجار المشاعر المكبوتة والشحنات النفسية.

ومع أن القصيدة موضوع البحث قصيدة تنتمي إلى قصائد الصعاليك وفيها بعض التماثل والتشابه في الصور والتراكيب والصيغ، إلاّ أنها تبقى من حيث الموضوع والبنائية تعبّر عن رؤية خاصة بها وخصوصية فنيّة وموضوعية تميّزها عن غيرها من أشعار الصعاليك. وبالرغم من هذه الخصوصية الفنية والموضوعية، فإن القصيدة — فيما أعلم — لم تحظ بقراءة فنية وموضوعية متكاملة كما هي في هذه الدراسة، إلا أن هناك كثيرًا من الباحثين وظّفوا أجزاءً منها لخدمة دراساتهم التي تناولت شعر الصعاليك.

ولغرض الدراسة يمكن تقسيم النص إلى الأقسام الآتية: الحديث عن الأنموذج الأنثوي، مجسدًا من خلال حديث الشنفرى عن أُميمة، والأنموذج الذكوري ممثلاً من خلال تعبيره عن شجاعته وقوته وفخره بنفسه وبصديقه تأبط شرًا الذي استخدمه رمزًا لقوة الصعاليك وسلوكهم، ومن ثم خاتمة القصيدة المكوّنة من مقطع حكمي يوضح رؤية الشنفرى وفلسفته في الحياة.

نص تائية الشنفرى[٣]

ألا أُمُّ عَمْـرٍو، أَجْمَعـتْ فاسْـتقَلَّتِ ومـا وَدَّعَـتْ جيرانَها، إِذْ تَوَلَّـتِ[٤]

وقـد سَبَقَتْنَـا أُمُّ عَمْـرٍو بأَمـرِهـا وكـانـت بأَعْنـاقِ المَـطيِّ أَظَلَّتِ[٥]

(٣) الشنفرى شاعر جاهلي من بني الحرث بن ربيعة بن الإواس بن الحجر بن الهنء بن الأزد بن الغوث. والشنفرى اسمه، وقيل لقب له، ومعناه عظيم الشفة. وكان يُضرب المثل به في العدو، إذ كان أحد العـدائين الثلاثة وهو ابن أخت تأبط شرًا. وكان الشنفرى قد أُخذ أسير فداء في بني سلامان بن مفرج، وهو غلام صغير فنشأ فيهم، فلما أساءوا إليه وعلم بأمره غضب وتركهم توعدًا أن يقتل منهم مائة رجل. ولمزيد من المعلومات عن حياة الشنفرى، انظر: المفضل الضبي، *اختيار المفضل*، جـ١، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق فخر الدين قباوة (دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٩٧١م)، ص ص٥١٣ـ٥٣٢؛ المفضـل الضبي، *ديوان المفضليات*، شرح الأنبـاري، تحقيق كارلـوس لايل (بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٢٠م)، ص ص١٩٤ـ٢٠٧؛ المفضل الضبي، *المفضليات*، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، طـ٤ (القاهرة: دار المعارف، د. ت.)، ص ص١٠٨ـ١١٢؛ أبو الفرج الأصفهاني، *الأغاني*، جـ ٢١، تحقيق عبدالكريم العزباوي ومحمود غنيم (بـيروت: مؤسسـة جمال للطبـاعـة والنشر، د. ت.)، ص ص١٧٩ـ١٩٥؛ عبـدالقـادر البغدادي، *خزانة الأدب*، جـ٣، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي، د. ت.)، ص ص٣٤٣ـ٣٤٥؛ خير الدين الزركلي، *الأعلام*، طـ٣ (بيروت: دار العلم للملايين، د. ت.)،جـ٥، ص ٢٥١ وما بعدها؛ بطرس البستاني، *أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام* (بـيروت: دار مارون عبـود، ١٩٧٩م)، ص ص٨٧ـ٨٩؛ عفيف عبـدالرحمن، معجم الشعراء *الجـاهليين والمخضرمين*، جـ١ (الرياض: دار العلوم، ١٩٨٣م)، ص ص١٦٧ـ١٦٨؛ مطاع صفدي وإيليا حاوي (اختيار وشرح وتقديم)، موسوعة *الشعر العربي*، *الشعر الجاهلي* (بيروت: دار مارون عبود، ١٩٧٤م)،جـ١، ص ص ٦١ـ٨٥؛ يوسف خليف، *الشعراء الصعاليك في العصر الجـاهـلي* (القـاهـرة: دار المعارف، ١٩٥٩م)، ص ص٣٢٨ـ٣٣٦؛ عبدالعزيزالميمني (تصحيح وتخريج)، مجموعة *«الطرائف الأدبية»* (بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت.)، ص ص٢٧ـ٤٢؛ كارل بروكلمان، *تاريخ الأدب العـربي*، جـ ١، ترجمـة عبـدالحليم النجـار، طـ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨م)، ص ص١٠٥ـ١٠٩.

(٤) أجمعت: عزمت أمرها. استقلت: سارت. تولت: رحلت. وقد اعتمدنا نص *المفضليات* شرح الخطيب التبريزي، تحقيق فخر الدين قباوة، ص ص٥١٣ـ٥٣٢.

(٥) سبقتنا بأمرها: استبدت برأيها. المطي أظلّت: فجِئتنا بالإبل حتى أظلّتنا.

بعَيْنَيَّ ما أَمْستْ، فبَاتتْ فأَصبحتْ فقَضَّتْ أُمُوراً، فاستقَلَّتْ فوَلَّتِ(٦)
فَوَاكَبِدَا على أُمَيْمَةَ، بَعْدَ ما طَمِعْتُ، فهَبْها نِعْمةَ العَيْش زَلَّتِ(٧)
فيا جارَتي، وأَنتِ غيرُ مُليمة إذَا ذُكِرت، ولا بذَاتِ تَقَلَّتِ(٨)
لقد أَعْجَبَتْني، لا سَقُوطاً قناعُها إذا ما مَشَتْ، ولا بذَاتِ تَلَفُّتِ
تَبيتُ بُعيدَ النَّوْمِ، تُهْدِي غَبُوقَها لجارَتِها، إذَا الهَدِيةُ قَلَّتِ(٩)
تُحِلُّ بمَنْجَاةٍ مِن اللَّوْمِ، بَيْتَها إذا ما بُيُوتٌ بالمَذَمّةِ حُلَّتِ(١٠)
كأنَّ لَهَا في الأرضِ نِسْياً، تَقُصّهُ على أمِّها، وإنْ تُكَلِّمْكَ تَبْلتِ(١١)
أُمَيْمَةُ لا يُخْزي نَثَاهَا حَلِيلَها إذا ذُكِرَ النسْوَانُ عَفَّتْ وجَلَّتِ(١٢)
إذا هُوَ أمْسَى آبَ قُرَّةَ عَيْنِهِ مآبَ السَّعيدِ لم يَسَلْ: أيْنَ ظَلَّتِ
فَدَقَّتْ وجَلَّتْ واسْبَكَرَّتْ وَأُكْمِلتْ فَلَوْ جُنَّ إنسانٌ من الحُسْنِ جُنَّتِ
فَبِتْنا كأنَّ البَيْتَ حُجِّرَ فَوْقَنا برَيْحانَةٍ رِيحَتْ عِشاءً وطُلَّتِ(١٣)
برَيْحانَةٍ مِن بطْنِ حَلْيَة، نَوَّرَتْ لَهَا أَرَجٌ، ما حَوْلَها غيرُ مُسْنِتِ(١٤)

---

(٦) بعيْنِيّ: يعني: بعيْنِيّ جرت هذه الخطوب، لأن مشاهد الفجائع ليس كمن مُني بها على بُعْد.
(٧) زلّت: ذَهبت. هبها: أحسُبْها.
(٨) غير مليمة: لا تأتي بما تلام عليه. تقلّت: تبغضت.
(٩) الغبوق: شراب الليل. إذا الهدية قلّتِ: أي: في الجدب وبرد الشتاء وصعوبته، حيث تذهب الإبل وينفد الزاد.
(١٠) المنجاة: المفعلة من النجوة، وهي: الارتفاع.
(١١) النسي: الشيء المنسي أو المفقود. تقصه: تتعقب أثره. أمِّها: بفتح الهمزة قصدها. تبْلَت: تنقطع في كلامها لا تطيله، أو ينقطع نَفَسها عند المفاوضة.
(١٢) النثا: ما ينقل من الحديث أو الخبر ويشاع. لا يخزي: لم تسوء زوجها. جلّت: عظمت وكبرت في سلوكها.
(١٣) حُجّر: أحيط. ريحت عشاءً: أي أصابتها الريح فجاءت بنسيمها. طُلّت: أصابها الطل وهو الندى.
(١٤) حلية: وادٍ بتهامة. نوّرت: خرج نَورُها. الأرَج: نفحة الريح الطيبة. غير مسنت: غير مجدب.

وبَـاضِـعَـةٍ، حُمْرِ الـقِسِيِّ بَعَثْتُها ... ومَـنْ يَغْـزُ يَغْـنَـمْ مَرَّةً، ويُشَمَّتِ[١٥]
خَرجْنا مِنْ الوَادي الَّذِي بينَ مِشْعَلٍ ... وبيـنَ الجَبَا، هَيْهاتَ، أَنشأتُ سُرْبَتِي[١٦]
أَمَشِّي على الأرضِ الـتي لن تَضُرَّني ... لأَنْـكِـيَ قومًـا، أو أصـادِفَ حُمَّتي
أَمَشِّي على أَيْنِ الـغَـزَاةِ وبُـعْـدِهَـا ... يُقَـرِّبُـني منهـا رَوَاحِي وغَـدْوَتي[١٧]
وأُمِّ عِيالٍ، قد شَهِـدتُ تَقُـوتُهُـمْ ... إذا أَطْعَمَتْهُـمْ أَوْتَحَتْ، وأَقَلَّتِ[١٨]
تَخَافُ علينـا الـعَيْلَ إنْ هيَ أكثـرتْ ... ونـحْـنُ جياعٌ، أيَّ آلٍ تأَلَّـتِ[١٩]
ومـا إنْ بها ضِنٌّ بما في وِعـائِـهـا ... ولكنّهـا، مِنْ خِيفـةِ الجُـوعِ أبْقَتِ
مُصَـعْلِكَـةٌ لا يُقْصَرُ الـسِّـتْرُ دُونَهَا ... ولا تُرْتَجَـى للبَيْتِ، إن لم تُبَيِّتِ[٢٠]
لها وفْضـةٌ، فيهـا ثلاثـونَ سَيْحَفًـا ... إذا آنستْ أُولَى العَـديّ اقْشَعَرَّت[٢١]
وتـأْتي العَـديَّ بارزا نِصْفُ سَاقِهـا ... تَجُولُ كَعَـيْرِ الـعَـانَـةِ المُتَفلِّتِ[٢٢]

---

(١٥) الباضعة: القطعة من الخيل تبضع الناس بالغزو والطرق بالفساد. بعثتها: هيجتها للغزو. حمر القسي: يقال إنها تحمر لقدمها وطول تعرضها للشمس. يشمّت: يخيب ويفشل.

(١٦) مشعل والجبا: موضعان. هيهات: بعُد وقد تفيد مع البعد معنى التعجب. أنشأت: أطلعت أصحابي. السرية: الجماعة.

(١٧) أمشي: إشارة إلى غزوه على رجليه. على أيْن الغزاة. أي على ما يصيبني من تعب الغزوة. رواحي وغدوتي: يعني: يُقربني من مغازي صلتي السيرَ بالُسرى.

(١٨) أم عيال هنا: تأبط شرًا. تقوتهم: تطعمهم. أو تحت: أقلّت وقتّرت.

(١٩) العيل: الفقر وفقد الطعام. أي آلٍ تألّت: أي سياسة ساست، من آله بمعنى ساسه.

(٢٠) مُصَعلِكةٌ: بكسر اللام: صاحبة صعاليك، وبفتحها: نحيفة. لا يقصر الستر دونها لا تغطي أمرها، يقول: هي مكشوفة الأمر. ويعني قوله: «ولا ترتجي للبيت» أنها لا ترتجي أن تكون مقيمة إلا أن تريد هي ذلك. وقوله: «إن لم تبيّتِ»: إن لم تبن بيتًا.

(٢١) وفضـة: جعبة السهـام. سيحف: سهم عريض النصـل. العـدي: العـداءون أو الـرجّالة. اقشعرت: تهيأت للقتال.

(٢٢) بارزاً نصف ساقها: كناية عن الجد في الأمر. العير: حمار الوحش. والعانة: جماعة الأتن الوحشية.

إذَا فَزِعُوا طارتْ بأَبيضَ صارمٍ ... ورامَتْ بها في جَفْرِها، ثمَّ سَلَّتِ(٢٣)

حُسامٍ كلَوْنِ المِلحِ صافٍ حَديدُهُ ... جُرَازٍ، كأَقْطاعِ الغَديرِ المُنَعَّتِ(٢٤)

تراها كأَذْنابِ الحَسِيلِ صَوادِرًا ... وقد نَهِلَتْ مِنَ الدِّمَاءِ، وعَلَّتِ(٢٥)

قَتَلْنا قَتِيلاً مُحْرِماً بمُلَبِّدٍ ... جِمَارَ منىً، وَسطَ الحَجِيجِ المُصوِّتِ(٢٦)

فإن تُقبِلوا نُقْبِلْ بِمَنْ نيلَ مِنْهُمُ ... وإنْ تُدبِروا فأُمُّ مَنْ نَيلَ فُتَّتِ(٢٧)

جَزَيْنا سَلامَانَ بنَ مُفْرِجَ قَرْضَها ... بما قَدَّمتْ أيديهمُ وأزَلَّتِ(٢٨)

وهُنِّيءَ بي قومٌ، وما إنْ هَنَأتُهُمْ ... وأصبحتُ في قومٍ، وليْسوا بمَنْبَتي(٢٩)

شَفَيْنا بِعَبْدِ الله بَعْضَ غَليلِنَا ... وعَوفٍ، لَدَى المَعْدَى، أَوَانَ اسْتَهَلَّتِ(٣٠)

إذا ما أَتَتْني مِيتَتي، لم أُبالِها ... ولم تُذْرِ خَالاتي الدُّمُوعَ، وعمَّتِي(٣١)

---

(٢٣) طارت: وثبت بسيف قاطع. رامت: رمت بها في كنانتها.

(٢٤) جُراز: قاطع. أقطاع الغدير: قطع الماء فيه. شبه السيف بها في اللمعان والبريق. المنعت: مبالغة من النعت وهو الوصف بالحسن.

(٢٥) الحسيل: جمع حسيلة وهي أولاد البقر. صوادر: متحركة إلى الأمام. أي (السيوف) والنهل: الشرب الأول. والعلل: الشرب المكرر.

(٢٦) مُحْرِماً: محرمًا ساق الهدي. الملبدّ: المحرم الذي يأخذ صمغًا فيلبّد به شعره لئلا يشعث في مدة الإحرام، يريد: قتلنا رجلاً محرمًا برجل محرم. جمار منى: أي عند الجمار. المصّوت: الملبي.

(٢٧) هذا البيت في الأصفهاني، *الأغاني*، جـ ٢١، ص١٨٩.

(٢٨) سلامان بن مفرج: بنو سلامان هم الذين أسروا الشنفرى فداءً، ومنهم حرام بن جابر قاتل أبيه. أزلت: قدمت.

(٢٩) يعني أن الأزد يهنأون به وبشجاعته لأنه منهم وفي الوقت نفسه هو لا يهنؤهم لأنهم لا ينتفعون به، إذ أنه شارك عوافي السباع والطير في مشاربها ومساربها. بمنبتي: بأصلي وعشيرتي.

(٣٠) عبدالله وعوف من بني سلامان. الغليل: حرارة العطش، وهو هنا العطش إلى القتل. المَعْدى: موضوع العدو، المراد ساحة المعركة. أو أن استهلتِ: في الوقت الذي ارتفعت فيه الأصوات للحرب.

(٣١) لم تذر: لم تذرف.

ألَا لا تَعُـدْنيَ، إنْ تَشَكَّيتُ، خُلَّتي شَفَاني، بأَعْلى ذي الـبُرَيْقَيْنِ، عَدْوَتي[٣٢]
وإنّي لَحُلْوٌ إنْ أُرِيدَتْ حَلاوَتي ومُـرٌّ، إذَا نَفْسُ العَـزُوفِ اسْتَمرَّتِ
أبيٌّ لِمَا يأبـى، سَرِيعٌ مَبـاءتي إلى كلِّ نَفْسٍ، تَنْتَحي في مَسَرَّتي
ولَـو لم أَرِمْ في أَهْـلِ بَيْتِي قاعـدًا أَتَتْني، إذًا، بينَ العمـودَيْنِ، حُمَّتي[٣٣]

الأنموذج الأنثوي

وكما جرى التقليد الفني في مثل هذه المقدمات يبدأ الشنفرى مقدمته بالحديث عن الـرحيل والوداع، على الرغم من أن الصعاليك قد تحرروا في الغالب من المقدمات وذلك لطبيعة حياتهم وموقفهم الثوري الذي امتد إلى العمل الفني، فيتحدث عن رحيل زوجته أميمة، ويذكر أنها عزمت أمرها وبدأت رحلتها دون أن تتمكن من وداع زوجها الذي تحبه ويحبها، أو وداع جاراتها اللاتي تجمع بينها وبينهن علاقات حميمة. وانطلقت بها قافلتها تاركة وراءها زوجها حزينًا متحسرًا، ومسليًّا نفسه ومقنعًا إيّاها بأنّ النعم مصيرها الزوال، ولتكن أُميمـة واحـدة من تلك النعم الزائلة. فكل نعم الصعاليك زائلة، فهم لا يتمتعون بلذة الحياة، وهم منبوذون مبتورون من جذورهم الاجتماعية، فيقول:

ألا أُمُّ عمـرو أجمـعـت فاستـقـلتّ ومـا ودّعـت جيرانها إذْ تولّـتِ
وقـد سبـقـتنـا أُمُّ عمـروٍ بأمـرهـا وكـانـت بأعـنـاقِ المـطيّ أظلتِ
بعيّنيّ ما أمسـت فبـاتت فأصبحت فقـضّـت أمـورًا فاستـقـلت فولّـتِ
فواكـبـدا على أُمـيمـة بعـدمـا طمـعـتُ فهبْهـا نعمـة العيشِ زلّتِ

---

(٣٢) لا تعدني: يعني لا يشقنّ ذلك عليك. الخلة: الخليل. ذو البريقين: موضع. العدوة: المرة من العدو. يريد أن سرعة عدوه سلاح يشتفي به كرًا وفرًا.

(٣٣) لم أرم: لم أبرح. العمودين: لعله أراد بهما عمودي الخباء. الحُمة: المنية.

إنّ مشهد الوداع والألم النابع منه أحدث شدخًا في كيان الشاعر النفسي دفعه إلى استذكار صفات زوجته الراحلة[٣٤] لبناء عالم نفسي جديد يعيش فيه في حالة تواؤم وتوازن. ومن هنا أسهب الشاعر في وصف المزايا النفسية والمعنوية. فهو يرسم لزوجته في المقدمة صورة مثالية يسلّط فيها الضوء على ثلاثة جوانب تبرزها في أجمل أوضاعها: «فهي مثالية مع نفسها، ومثالية مع زوجها، ومثالية مع صاحباتها.[٣٥]

إن قصيدة الشنفرى ترسم بدقة ملامح أُنموذجين مثاليين هما: الأنموذج الأنثوي والأنموذج الذكوري. والجدير بالذكر أن الأنموذج الأنثوي قد هيمن على القصيدة هيمنة لافتة للنظر، إذ إن الخطاب بصيغة المؤنث قد امتد إلى الأنموذج الذكوري المتمثّل في «تأبط شرًا،» الأمر الذي أبرز التواشج القوي بين المقدمة والقسم الآخر من القصيدة. ويشكّل هذا التواشج دلالة إشارية على الانسجام والاندغام بين الأنموذجين: الأنثوي والذكوري، ويبرز عناصر التكامل بينهما، مما ساعد الشاعر في الوصول إلى تحقيق هدفه، ألا وهو الثأر من قاتل أبيه. ومن هنا جاءت المقدمة في هذه القصيدة مرتبطة ومتناغمة مع القسم الآخر من القصيدة وذات علاقة عضوية وجدلية معه عَبْر جسور لفظية ومعنوية. وتبعًا لذلك لم تظهر المقدمة كنتوء على جسد القصيدة أو كرقعة نشاز في نسيج القصيدة الفني والموضوعي. «فأهم خطوة لفهم نمط القصيدة الجاهلية تكمن أولاً في النظر إليها على أنها تمثل وحدة عضوية لا ينبغي التورط في فصل مدخلها عن غرضها، ولا النظر إليها على أنها مجموعة (أغراض) يربط — أو لا يربط — بينها جسور لفظية اصطنعت لأداء مهمة الوحدة الشكلية.»[٣٦]

---

(٣٤) مرشد الزبيد، تائية الشنفرى، في *كتاب التراث* إعداد محمود عبدالله وبهجت عبدالغفور (بغداد: منشورات مجلة الطليعة الأدبية، دار الحرية، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م)، ص ٤٢ وما بعدها.

(٣٥) يوسف خليف، *دراسات في الشعر الجاهلي* (القاهرة: دار غريب، ١٩٨١م)، ص١٥٢.

(٣٦) محمود عبدالله الجادر، *أوس بن حجر ورواته الجاهليين* (بغداد: دار الرسالة، ١٩٧٩م)، ص٢٤٢.

إن اختيار الرسيس المعنوي عند الشنفرى ضمن دائرة الأنموذج الأنثوي الأعلى الذي يطمح إلى تعميم عناصره الجمالية المعنوية على مجتمعه، يملي عليه الولوج في هذا الأنموذج إلى قاعه، فيقول:

لقـد أعجبتني لا سقـوطًـا قِنـاعُها	إذا ما مشـتْ، ولا بذاتِ تلفُّـتِ
تبيتُ بُعيد النـومِ تُهدي غَبُـوقَهـا	لجارتها إذا الهـدِّيَةُ قلّتِ
تَحُلُّ بمـنـجـاةٍ من اللوْم بيتهـا	إذا ما بُيوتٌ بالمـذَمَّـة حُلَّتِ
كأنّ لها في الأرض نِسْيًا تقـصُّـهُ	على أمّـهـا، وإنْ تُكـلّمْـكَ تبْلَتِ
أمـيمـةُ لا يُخزي نثـاهـا حليلَهـا	إذا ذُكِـر النسـوانُ عفّت وجلّتِ
إذا هو أمسـى آبَ قُرّة عينـهِ	مآب السعيد لم يسَـلْ: أينَ ظلّتِ

إنّ هذه اللوحة ذات طابع جمالي جذّاب لما اشتملت عليه من صورة متكاملة الأبعاد للأنموذج الأنثوي ضمن أبعاد ثلاثة: البعد النفسي والبعد الاجتماعي والبعد الجسماني. فقد نبضت هذه الصورة بالحياة من خلال صياغة جمالية امتدت إلى الصفات المعنوية والجوانب السيكولوجية. فزوجته وقور خجول شديدة الحياء عفيفة سمحة لا تتناولها الألسن، ولا يسقط قناعها أثناء مشيها ولا تكثر من التلفّت حتى لا تحوم حولها الشبهات، وإنما تسير في الطريق غاضةً بصرها كأنّ لها في الأرض شيئًا تبحث عنه. وهي لشدة حيائها فإن الكلام يموت على شفتيها، كما هي حريصة على سمعتها وسمعة بيتها، وتتخذ من ضميرها رقيبًا يحاسبها ويجنّبها الخطأ واللوم والانحراف. هذا من جهة البعد النفسي؛ أما من جهة البعد الاجتماعي الذي ركّز عليه الشاعر في رسم صورة زوجته، فقد اشتمل على قيمتيْ الوفاء والكرم. فالوفاء قيمة ذات أهمية كبيرة بالنسبة إلى الصعلوك، إنّه يبحث دائمًا عن الوفاء سواء أكان في المرأة أم الصديق، لأن الوفاء يوفّر له الراحة النفسية والطمأنينة والاستقرار.

ومن هنا فقد ركز الشنفرى على وفاء أميمة وحبها له في غيبته وفي حضوره. لذا فهو فخور وشديد الاعتزاز والثقة بها، فهي ترعى عهده وتصون كرامته وعرضه وإذا آب إليها بعد رحلة أو غارة وقعت عيناه على ما يسعده ويسرُّه. وهي أيضًا كريمة مع جاراتها، حسنة المعشر والمعاملة تؤثرهن على نفسها ولو كان بها خصاصة. وفي أوقات الشدة والجدب والقحط تهدي

لهنّ ما تحتفظ به في بيتها من زاد أو لبن.[٣٧] وبهذا يركز على الكرم الحقيقي والتكافل الاجتماعي الذي — كما يرى — ينبغي أن يهيمن على مجتمع الصعاليك الذي يعاني من الفقر والجدب. «وهنا تكمن قيمة الكرم الحقيقية باعتباره وسيلة لاستمرار الحياة وليس معنى اجتماعيًا.»[٣٨]

وإتمامًا لأبعاد الصورة المثالية التي رسمها الشنفرى لأميمة والتي دفعت الأصمعي إلى القول عن أبيات مقدمة قصيدة الشنفرى: «هذه الأبيات أحسن ما قيل في خفر النساء وعفتهن.»[٣٩] نراه (الشنفرى) يتحدث عن البعد الجسماني (الخارجي) مضيفًا عناصر جمالية حسية جاءت «كرتوش» لتجميل الصورة المعنوية الكلية؛ إذ لابد من هذه اللمسات الجمالية وبخاصة وهو يتحدث عن امرأة حتى يجتمع لها الجمال من كلا طرفيه المعنوي والحسي، وحتى لا يُشكّ في جمالها، فيقول:

فدقّت وجلّت واسبكرّت وأُكملت فلو جُنّ إنسانٌ من الحُسن جُنّت[٤٠]
فبتنا كأنّ البيت حُجِّر فوقنا بريحانةٍ ريحت عشاءً وطُلّتِ
بريحانةٍ من بطن حَلْية نوّرت لها أرَجٌ، ما حولها غير مُسْنِتِ

فهو يذكر أنه انتشى وثمل من مجلسها حتى لكأنّ البيت قد شملته ريحانة — ريحانة منظرًا وحديثًا ولطفًا وعطفًا واستقصى في وصف الريحانة فذكر موضوعها وهيئتها. ويرى المجذوب أن هذه المقدمة شاهد عدل على أن الجاهليين كانوا يعرفون ويتقنون وصف

(٣٧) قارن يوسف خليف، *دراسات في الشعر الجاهلي* (القاهرة: دار غريب، ١٩٨١م)، ص١٥٣؛ حسين عطوان، *مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠م)، ص١٣١؛ أحمد محمد الحوفي، *المرأة في الشعر الجاهلي*، ط٢ (القاهرة: دار نهضة مصر، د. ت.)، ص ص٣٥٦، ٣٦١؛ أحمد محمد الحوفي، *الغزل في العصر الجاهلي* (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٢م)، ص ص٧٣، ٧٥.

(٣٨) الزبيدي، «تائيّة،» ص٤١ وما بعدها.

(٣٩) الأنباري، شرح *المفضليات* (بيروت: طبعة لايل، ١٩٢٠م)، ص٢٠١.

(٤٠) ويعلّق أبو منصور الثعالبي على هذا البيت بقوله: «ليس له في شعر المتقدمين نظير،» انظر: *خاص الخاص* (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٦م)، ص٩٨.

الأخلاق، ثم هو يعد شاهد عدل في أن الأخلاق في أقصى ذرا مثلها العليا مما لا يخرج في باب الغزل عن معاني لوعة الجنس.[٤١]

بعد هذه المحاولة لاستكناه خيوط هذه المقدمة وسبْرِ أغوارها والولوج إلى عمقها الدلالي، متجاوزين المعنى السطحي، نرى أن المقدمة تتضمن تركيزًا على «الأنموذج الأعلى» للمرأة عند الصعاليك، هذا الأنموذج الذي يتخلّى عن «الحسّية» التي رُكِّز عليها في معظم مقدمات الشعر العربي. وتبعًا لذلك برزت «المعنوية» — بشكل لافت للنظر — بما تشمل من صفات ومزايا تتناسب وطبيعة حياة الصعاليك الكثيرة الغزوات والغارات. فالصعلوك المغير لا يهتم بالجمال الحسي بقَدْر ما يهتم بالجمال المعنوي بالنسبة إلى المرأة، ولعل ذلك يعود إلى عدم الثبات والاستقرار اللذين يميزان حياة الصعاليك، إضافة إلى كثرة مغامراتهم التي تستدعي المكوث طويلاً خارج بيوتهم. وترمز هذه «المعنوية» للشنفرى إلى ارتياحه وتوازنه النفسي المتمثّل في الجانب الداخلي وهو بيته المتضمن زوجته، الأمر الذي يكون فيه مطمئنًا إلى هذا الجانب، والذي يزيد أيضًا من فعالية الجانب الخارجي وهو الغزو والغارات ويقلّص من حجم الصراع النفسي والتوتر الذي يسببه عدم اطمئنانه إلى الجانب الداخلي، لو كان غير ما وصفه.

الأنموذج الذكوري

يتحدث الشاعر في هذا القسم عن قصة غزوة قام بها الشنفرى ومجموعة من رفاقه الصعاليك وفي طليعتهم أستاذه «تأبط شرًا» من أجل الأخذ بالثأر من قاتل أبي الشنفرى. ويتمحْور هذا القسم حول دوائر ثلاث، نقطة التمركز فيها هي الفخر: الأولى تدور حول الفخر الذاتي والتشبّث بالأنا والانكفاء عليها، والثانية تتمحْور حول الجماعة «النحن» الصعاليك الذين يمثلون مجتمعًا مستقلاً له دستوره وقانونه وقيادته، أمّا الدائرة الثالثة فتمثّل القوة وآلياتها وهي السيف والسهم والقوس.

---

(٤١) عبدالله الطيب المجذوب، *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*، ط١ (بيروت: دار الفكر، ١٩٧٠م)، جـ٣، ص١١٢٠.

لقد أبرز الشاعر في مقدمة القصيدة بتركيز واعٍ وعميق هيكلية الأنموذج الأنثوي الأعلى، وها هو في القسم الثاني يبرز هيكلية الأنموذج الذكوري الأعلى ممثلاً ومجسدًا بالشاعر نفسه وبصديقه وأستاذه تأبط شرًا. فالأنموذج الصعلوكي الذي يتحدث عنه الشاعر يبدأه بالذات، أي ذات الشاعر، وله مبرراته في تقديم ذاته «الأنا» على الجماعة «النحن.» وهذا التقديم يتلاءم ويتحايث وطبيعة «الأنا» التي تشعر بالحضور المقزم والانكماش (الوجودي). وانطلاقًا من هذه الرؤية نرى الشاعر يتحدث بصيغة المتكلم المفرد في مستهل القسم الثاني من القصيدة، فهي أولوية يمليها عليه واقعه النفسي المتصدّع المضغوط والمحاصر بالإحباط والنسيان البالغ درجة الإهمال والنبذ من قبل الجماعة «القبيلة.»[٤٢] من هنا طفق الشاعر يكبر صورة «الأنا» مفتخرًا بها مادحًا إياها، محاولاً خلق حضورٍ لها، فيقول:

وباضعةٍ حُمرِ القِسيِّ بعثتُها ومَن يغزُ يغنَمْ مرّةً ويُشمَّتِ
أُمشّي على الأرض التي لن تضرني لأنكي قومًا أو أصادف حُمّتي
أُمشّي على أين الغزاةِ وبُعدها يُقرّبني منها رواحي وغَدْوتي

وتتسع دائرة الفخر الذاتي لنرى الشاعر مندغمًا ومندمجًا في الجماعة (الصعاليك) ليكمل رسم صورة الأنموذج الذكوري الأعلى في مجتمع الصعاليك. فيقص قصة غزوة له مع بعض رفاقه ويسرد تفاصيلها، مشيدًا بتأبط شرًا الذي حمل زادهم وقام على خدمتهم. ويذكر أنهم جهزوا أنفسهم للغزو وحملوا القسي الحُمر وخرجوا راجلين وقد حمل زادهم تأبط شرًا الذي أخذ يُقتّر عليهم في الطعام خشية أن تطول بهم الغزوة، فينفد زادهم ويموتوا جوعًا. وقد نعته «بأم عيال» لأنّ العرب تقول للرجل يلي طعام القوم ويقوم على خدمتهم هو أُمّهم[٤٣]، فيقول:

وأُمِّ عِيالٍ قد شهدتُ تقوتُهُمْ إذا أطعمتهُم أوْتَحتْ وأقلّتِ
تخاف علينا العَيْلَ إنْ هيَ أكثرت ونحن جياعٌ، أيّ آلٍ تألّتِ

(٤٢) انظر: Ewald Wagner, *Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung,* Band I, *die altarabische Dichtung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987), pp. 135-36.

(٤٣) المفضل الضبي، *المفضليات*، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، ط٤ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤م)، ص١١٠، هامش رقم ١٩.

وما إنْ بها ضِنٌّ بما في وعائِها ولكنها، من خيفة الجوع أبْقَتِ
مُصعلكةٌ، لا يُقصَرُ السترُ دونها ولا تُرْتَجي للبيت إن لم تُبيِّتِ

وليبرز الشاعر التكامل بين الأنموذجين نراه يُركّز على وفاء وإخلاص تأبط شرًا ورفاقه الذين هبّوا لمساعدته من أجل الأخذ بالثأر من قاتل أبيه مثلما ركّز على وفاء أميمة وإخلاصها في المقدمة.

وبعد توضيح عناصر دائرتي الفخر الذاتي (الأنوي) والفخر النحني (الصعاليك) ينتقل الشاعر إلى الحديث عن الدائرة الثالثة التي تشمل السلاح بنوعيْه المادي والذاتي ويشيد به لتوكيد القوة لكونها الحِصن الذي تتحصّن به دائرتا الفخر الأنوي والنحني. ويمكن تسمية الدائرة الثالثة بدائرة الفخر التعبئي، حيث يقول:

لها وفضةٌ فيها ثلاثون سيحفًا إذا آنست أُولَى العَدِيّ اقشعرَّتِ
وتأتي العَدِيَّ بارزاً نصفُ ساقِها تجولُ كَعَيْرِ العانةِ المُتلَفِّتِ
إذا فزعوا طارت بأبيضَ صارمٍ ورامت بما في جفرها ثُمّ سَلّتِ
حُسامٍ كلون الملح صافٍ حديدُهُ جُرازٍ كأقطاع الغدير المُنعّتِ
تراها كأذناب الحسيل صوادرًا وقد نهلت من الدِّماء وعَلَّتِ

فهو يسرد جزئيات دائرة الفخر التعبئي المتمثلة في جُعبة السهام المتهيئة للقتال بهمّة حامليها المتحدية، والسيوف القاطعات الماضيات كأنها قطع الماء في الغدير لمعانًا وبريقًا، وهي دائمًا متحركة كأنها أذناب أولاد البقر حين رؤية أمهاتها. وتنهل السيوف وتعلّ من دماء الأعداء. فالسلاح هنا في هذه الدائرة امتداد لتثبيت «الأنا» و «النحن،» وتوظيف لخدمة مصالح وحاجات «الأنا» و «النحن،» وتوكيد للقوة ذلك الحصن المكين الذي يتمركز خلفه «الصعلوك» احتماءً به من واقعه المحبط بدوّامة الانسلاخ عن جسم الجماعة «القبيلة» وتضخيمًا لحضوره الفعلي المسلوب من القبيلة.

فالسلاح عند الشنفرى يمثل علامة سيمياويّة تدل على «الحاجز المنيع بينه وبين أعدائه

والقبضة الطولى في بلوغه إياهم.»[٤٤] ولهذا فهو يركز على السيف الذي كان يحرص كل عربي على حمله واستعماله، ويردد وصف الشعراء الصعاليك للسيف، ويشبّه بياضه ببياض الملح، ولا يكتفي بذلك بل يلجأ إلى أسلوبه الغالب على شعره وهو التصوير البارع العميق المستمد من مرئيات بيئته، فيقول بعد ذكر اللون والصفات المألوفة إنه (السيف) يشبه «أقطاع الغدير» أو أحد «أذناب الحسيل.»

إن البناء المعماري للفخر عند الشنفرى يتشكلّ من إطارين اثنين: الأول: التشبّث بالأنا وهو من إفراز حالة الضغط البيئي والحصار النفسي، والثاني: الاعتماد على السلاح (القوة) كآلية من آليات الدفاع النفسي وأسلوب من أساليب الذات في إقناع الآخرين بالحضور الفعلي «للأنا.» فالسلاح هو امتداد لتعزيز الأنا الشخصية وتجفيف روافد ضعفها. فهو بتركيزه على السلاح ينهج نحو إبراز قوته ونحو اكتفائه بذاته عبر توكيد تلك القوة.

وانطلاقًا من المهمة التي نذر الشنفرى نفسه لها وهي قتل قاتل أبيه، فإنه لم يكتفِ بالاعتماد على الأسلحة الماديّة وإنما اعتمد أيضًا على الأسلحة الذاتية (الشخصية). ومن أهم هذه الأسلحة العدو السريع، وهي صفة مشتركة عند أغلبية الشعراء الصعاليك. وتعود هذه الميزة إلى التكوين الشخصي الذي يهيىء لصاحبه البروز في ميدان المنازلة والغزو، ثم إلى أثر البيئة، وأسلوب المعيشة الذي يضطر كل مجتمع إلى تشكيل حياته على ضوء ما تتيحه له بيئته ومعيشته وما تسمحان به كما يقرر ابن خلدون باستفاضة وإسهاب.[٤٥] ولذا نرى الشنفرى يعتبر أن عدوه وغزوه شفاء لنفسه من كل شيء، فيقول:

ألا لا تعُذْني إنْ تشكّيتُ، خُلَّتي   شفاني بأعْلى ذِي البُريقَيْنِ عَدوتي

(٤٤) عبدالحليم حنفي، شعر *الصعاليك ـ منهجه وخصائصه* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م)، ص٢٢٢.

(٤٥) ابن خلدون، *مقدمة ابن خلدون*، جـ١، تحقيق علي عبدالواحد وافي، طـ٢، مزيدة ومنقحة (القاهرة: لجنة البيان العربي، ١٣٨٤هـ/١٩٦٥م)، ص ص٤٨٦ـ٥٠٠.

ومن الأسلحة الذاتية التي اعتمد عليها الصعاليك المقومات الذاتية والصفات الشخصية التي ينبغي أن تتوافر أولاً في الصعلوك ثم تدعمها تلك الأسلحة المادية مثل السيف والقوس والسهم. فالأنموذج الذكوري في مجتمع الصعاليك يعتمد على هذين الجانبين: الجانب المادي المتمثّل بالأسلحة المادية، والجانب المعنوي الذاتي المتمثّل بقوة الشخصية والشجاعة والجرأة وسرعة العدو والاستهانة بالموت.

إن نظرة الصعاليك إلى الموت كانت — في الغالب — نظرة متشابهة وهي الاستهانة والاستخفاف به، لأنّ شعور الاستهانة بالموت صفة أصيلة دائمة عندهم لا يثيرها موقف معين، ولا يرتبط ظهورها بظرف من الظروف. وها هو الشنفرى يؤكد أنّ الموت ليس مفزعًا ولا مخوفًا لديه، لأنّه مستعد لاستقباله دائمًا، وما يزيد ثباته واطمئنانه إلى الموت أنه لن يكون هناك عمّات ولا خالات تبكي عليه، فهو يعيش في فلواته بعيدًا عن الناس «فضلاً عن أن قومه من أزد اليمن قد انقطعت بينه وبينهم الصلة، فقد اختُطف صغيراً من بينهم، وهو الآن في صحروات نجد وجبالها، »[٤٦] فيقول:

إذا ما أَتَتْني ميتتي لم أُبالِها ولم تُذْرِ خالاتي الدموعَ وعمَّتي
... ولو لم أرِمْ في أهْلِ بَيْتي قاعدًا أتتْني، إذًا، بينَ العمودَيْنِ حُمَّتي

وبالرغم من أن حياة الصعاليك بعامة تقوم على الصراع: الصراع النفسي وصراع الأعداء وصراع البيئة، إلاّ أن الشنفرى كانت حياته غربة متواصلة، فقد أحس بمرارة غربته وهو بعد صغير حين اكتشف أنه ليس من القوم الذي يعيش بينهم. وبدأت غربته الثانية حين قرر أن يتصعلك لكي يثأر من قاتل أبيه وينتقم من المجتمع الذي حرمه حقوق الحياة.[٤٧] كما كانت حياته مليئة بالصراع النفسي والشعور الضاغط عليه من أجل أخذ الثأر من قاتل أبيه. ولعلّ هذا الإصرار على الثأر لا يدل على الانتماء القبلي بقَدْر ما يدل على إرادة الشنفرى

(٤٦) حفني، *شعر الصعاليك*، ص ص٢٦٨، ٢٧٠.

(٤٧) عبدالرزاق الخشروم، *الغربة في الشعر الجاهلي «دراسة»* (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٢م)، ص١٥٧.

وطبيعته وشخصيته (ومثله زملاؤه الصعاليك) التي لا ترضى بالضيم والظلم والاختراق من قبل الآخرين. ومن هنا ظلّ هاجس الأخذ بالثأر هو المسيطر على نفسه. وهذا الهّم لم يكن تجربة نفسية شعورية عند الشنفرى فحسب وإنما كان أيضًا تجربة حقيقية واقعية عرضت له في حياته وظلّ مدةً طويلة يصارعها ويعكسها بشعره.

وعلى الرغم من أن قصائد الصعاليك تعكس انحرافاتهم وارتكابهم للجرائم وقيامهم بالنهب والسلب، فإن الشنفرى في تائيته قد جسّد من خلال وصفه للأنموذج الذكوري في مجتمع الصعاليك التعاون والتكافل الاجتماعي البعيد عن طابع المنّ والتعالي والأنانية. وخير شاهد على ذلك ما نلمسه من هذه الصفات التي أسبغها الشنفرى على صديقه وأستاذه «تأبط شرًا» الذي سمّاه «أم العيال.» فالشنفرى يرسم صورة من صور التكافل الاجتماعي في حياة الصعاليك حيث جعلوا زادهم وكل ما يكسبونه من قوت إلى «تأبط شرًا» الذي كان يعولهم كما تعول الأم أولادها، ويتشدّد في الإنفاق عليهم كما يشاء لا عن بُخل ولكن مخافة الجوع، ووفقًا لما تقتضيه ظروف الغزوة، فلا ينكرون ولا يناقشون مع أنهم شركاء له، فيقول:

وأُمّ عِيالٍ قد شهدتُ تقوتُهُم ... إذا أطْعَمَتْهُم أوْتَحَتْ وأقلَّتِ
تخافُ علينا العَيْلَ إنْ هيَ اكثرتْ ... ونحن جِياعٌ، أيَّ آلٍ تألَّتِ
وما إنْ بها ضِنٌّ بما في وِعائها ... ولكنَّها من خِيفةِ الجوعِ أبقَتِ

ويتحدث الشاعر عن نتيجة الغزوة التي قام بها ورفاقه ويبين أنهم قتلوا مُحْرِماً «بمِنىً» ساق هديه إلى الكعبة وهو قاتل أبي الشنفرى واسمه حرام بن جابر، كما قتلوا بعض من كانوا يرافقونه، ومَنْ لم يُقتل أخذوه أسيرًا.[٤٨] ويبدو أنّ هيمنة قضية الأخذ بالثأر على ذهن الشنفرى جعلته لا يحترم تقاليد مجتمعه الدينية حيث يصرّح بأنهم قتلوا «حرام بن جابر» في أيام حجّه وسط الحجيج المصوّت بمنىً.

قتلنا قتيلاً مُحْرِمًا بمُلَبِّدٍ ... جمارَ مِنىً وسْطَ الحجيجِ المصوِّتِ

وشفوا غليلهم أيضًا بعبد الله وعوف من بني سلامان بن مفرج:

شفينا بعْبدِ الله بعض غِليلَنا ... وعَوْفٍ لدى المَعْدَى أوَانَ استَهلَّتِ

(٤٨) شوقي ضيف، *العصر الجاهلي*، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، د. ت.)، ص٢٢٥.

وكان بنو سلامان قد أسروا الشنفرى وهو غلام صغير، فنشأ فيهم، فلمّا أساءوا إليه وعلم بأمره غضب وأُشربت نفسه بُغضهم وتصعلك من أجلهم وعاهد نفسه أن يقتل مائة رجل منهم بما استعبدوه، ثم إنه ما زالَ يقتلهم حتى قتل تسعة وتسعين رجلاً.[٤٩] ويقال: لمّا قُتل الشنفرى وطُرح رأسه مرّ به رجل من بني سلامان فضرب جمجمة الشنفرى بقدمه فعقُرت قدمه فمات منها، فتمت به المائة.[٥٠] ويُعلن الشنفرى نتائج الغزوة، فيقول:

قتلنا قتيلاً مُحْرِمًا بمُلَبِّدٍ جمارَ منىً وَسْط الحجيج المُصوِّتِ
جزينا سلامانَ بن مُفْرجٍ قَرْضَها بما قدَّمتْ أيديهُمُ وأزلَّتِ
وْهنِّىءَ بي قومٌ وما إنْ هَنأْتُهمْ وأصبحتُ في قومٍ وليسوا بِمَنبتي
شفينا بِعبدِ الله بعض غليلنا وعوفٍ لدى المَعْدَى أوانَ استهلّتِ

فهو يصرح بأنه جزى بني سلامان بما قدّمت أيديهم، ويأسى ويتأسف أن يكونوا قومه ولا ينتفعوا به وببأسِه وأن يترَبص بهم ويتربّصوا به لما بينه وبينهم من ثارات وحسابات، ثم يوضح أنه أخذ بثأره وشفى غليله وحقده.

إنّ هذه الغزوة نمط من أنماط الغزوات الكثيرة التي كان الشنفرى يقوم بها ضد بني سلامان، وهي وإنْ كانت الفلسفة الغائيّة من ورائها الأخذ بالثأر وردّ الاعتبار، إلاّ أنّ لها — كما أرى — مدخلاً نفسانيًا مرجعه الشعور بالنقص، نقص الإشباع الغرائزي للانضمام إلى الجماعة «القبيلة» أو جرّاء الحجر الاجتماعي المُطبّق ضد جماعة الصعاليك.

وانطلاقًا من هذه الرؤية النفسية، يُمكن تعليل إشادة الشاعر بنفسه وبرفاقه الصعاليك، وتشبّث جماعة الصعاليك «بذواتهم» من أجل إثبات حضورهم وقيمتهم

---

(٤٩) الأصفهاني، *الأغاني*، جـ٢١، ص١٧٩.

(٥٠) الأصفهاني، *الأغاني*، جـ٢١، ص١٨٦؛ وهنالك رواية أخرى لمقتله، انظر: *الأغاني*، جـ٢١، ص ص١٩٢-١٩٤؛ مصطفى علي الجوزو، من *الأساطير العربية والخرافات*، طـ١ (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٧م)، ص ص١٦٨-١٧٠.

المسلوبة، وإقناع «القبيلة» بأهميتهم. وربّما يكون في ذلك «تشجيع الذوات» وتعزيزها إزاء واقع مذعور العلاقات، «واقع لا يكون فيه الإنسان إلّا سالبًا أو مسلوبًا، أو لنقل حاربًا أو محروبًا بلغة الجاهليين.»[٥١]

وتشير الأبيات سالفة الذكر إلى نزعة «التعاطفية» و «الاندغامية» بين الصعاليك، وإلا فما الذي يجعل رفاق الشنفرى يغزون معه ويثأرون معه لقاتل أبيه، فهم يريدون أن يشكّلوا قوة تجعل منهم جماعة مستقلة تهابها القبيلة ويفرغون شحنات انتمائهم بعضهم لبعض، ما داموا محرومين من تفريغها في دائرة القبيلة.

والجدير بالذكر أن الشنفرى قد ركّز في جُلّ قصائده على الأنموذج الذكوري المتمثّل في نفسه، وبخاصة في «لاميتّه» التي أوضح فيها مقابل أنموذجه نماذج هشّة رخوة ممن يُمثل «عدم تحلم المسؤولية، والتخلي عن الإبل، ومزاحمة صغار الإبل على حليب أمهاتها، والإقامة مع النساء، وفقدان الصواب عند الفزع،» وعرضها متقززًا بأسلوب متقعر ربما أراد أن يوحي بالسخرية.[٥٢]

خاتمة القصيدة

ويعود الشاعر في خاتمة القصيدة للتركيز على «الأنا» وإظهار مزاياها وقدراتها، وإبراز عنصري التحدي والإرادة الصلبة الناتجين عن الشعور «بالانبتار» و «الانبتات» عن القبيلة. لهذا برزت ذات الشاعر في خاتمة القصيدة أكثر قوة وحزمًا مدعّمة بثنائية ضدية — «حلو ـ مر» — تشكّل الفاعلية المعنوية والمادية لدى الشنفرى، وتبلّور موقفه من غزوته التي قام بها مع رفاقه الصعاليك. وهي في الوقت ذاته تؤكد قوة الرد على الواقع والاستماتة في تخطيه.

---

(٥١) يوسف اليوسف، *مقالات في الشعر الجاهلي*، ط٢ (بيروت: دار الحقائق، ١٩٨٠م)، ص٢٢٠.

(٥٢) محيي الدين صبحي، *شعر الحقيقة «دراسة في نتاج معين بسيسو»* ط١ (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٢م)، ص٢٧.

ويوضح الشنفرى في الخاتمة التي صيغت بإيجاز مُعبّر مُفْعم بالإيحاءات والدلالات، موقفه ومنهجه، وينير رؤيته التي يؤمن بها ويلقي الضوء على طبيعة ذاته الأبيّة التي تأبى الظلم والقهر والذل وتتطلع إلى بناء شبكة من العلاقات الإنسانية القائمة على الاحترام المتبادل والنوايا الحسنة والتصالح المتوازن غير المشفوع بالتنازل. كما يكشف في الخاتمة قدرته على التصدي للواقع، ويرسم «خريطته النفسية» مبيناً أنه بين حالين لا ثالث لهما، فهو حلو لمن يطلب حلاوته وسهل لمن يساهله ويحترمه، يجازي الخير بمثله؛ وهو مرّ على مَنْ يعاديه ويظلمه، يجازي الشر بالشر، وليس يُنْظر منه بين الحالين حال أخرى:

وإني لَحُلْوٌ إنْ أُرِيدت حلاوتي ومُــرٌّ إذا نفسُ العــزوفِ استمَّــرتِ
أبيٌّ لِما يأبــى، سريعٌ مبــاءتي إلى كلِّ نفسٍ، تنــتـحـي في مسرّتي

إن المعاني المحرّكة لوجدان الشنفري تنبع من حدّية المعاناة في الواقع وهي في الأصل الدافع الأساسي لاتخاذه موقفًا ليس فيه درجات وسطى في علاقاته بالغير أو في حرب الدفاع عن الكرامة والشرف وإثبات الوجود أو الغزو من أجل الثأر. ومن هنا فإننا نرى أن منطلق فخر الشنفرى بالأنموذج الذكوري المندمج والمندغم في الأنموذج الأنثوي هو تمجيد لحظة الانتصار في هذا الصراع الذي يُمثّل في الوقت نفسه المُعادل القيمي للكرامة والشرف وتأكيد إيجابية الذات وفاعليتها أمام العدو.[٥٣]

ملامح أسلوبية

لقد اشتملت تائيّة الشنفرى على جملة معطيات فنية لا بُدّ من استقرائها وتحليلها. فعلى صعيد البنية الإيقاعية الخارجية والداخلية يبدو اختيار البحر الطويل منسجمًا مع قصديّة الشاعر إلى التركيز على الأنموذج الإنساني، سواء منه الأنثوي أو الذكوري. فالبحر الطويل يعكس قوة الإيقاع ورصانة الأداء وفخامته. ويظهر وكأنه ضربٌ وردٌّ على الضرب بقوة وتحمّل وطول نفَس وتَجلّد. وله رنّة موسيقية قوية وهو «يناسب معاني التغني بجلالة

(٥٣) مطاع الصفدي، «قراءة ثانية للشعر الجاهلي: الأصالة والممكن،» *مجلة الفكر العربي المُعاصر*، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع ١٠ (شباط ١٩٨١م)، ص ص ١٠-١٢.

الماضي، وعنصر القصص والنعت فيه من الطراز الذي يدعو السامع لأن يُصغي ويتفهم قبل أن يهتز ويرقص.»[٥٤] وليس بين بحور الشعر ما يضارعه في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا البحر.[٥٥]

ويعد البحر الشعري الخصيصة الأساسية في الصياغة الشعرية وأحد الأسس التي يرتكز عليها الإيقاع الشعري بالإضافة إلى القافية والروي اللذين يشكّلان مجتمعين عناصر البنية الإيقاعية الخارجية، فحرف الروي «تاء التأنيث» هيمن على القصيدة وامتد على جسدها بكامله وشكّل العمود الفقري فيها، وهو يرمز في الوقت نفسه — وبخاصة في المقدمة — لأميمة زوجة الشنفرى التي ذكرها مرتين بالاسم ومرتين بالكنية (أم عمرو) والكنية هنا للتجلة والتفخيم. فإن تكرارها يمتزج عند الشاعر بالنغمة الماضية بحيث تظهر أمامه لوحة الماضي في الزمن الحاضر. وإن تكرار اسم زوجته لا يعني فقط التشوّق والاستعذاب[٥٦] وإنما يعني أيضًا وظيفة التكرار في عكس تجربة الشاعر الانفعالية التي يعيشها، ويبلّور الصلة الوثيقة بالمعنى العام للنص الشعري ويكشف مدى المساهمة التي يقدمها التكرار في تكوين بناء السياق العام الذي يوضحه الشاعر.[٥٧] وقد خلق تكرار اسم أميمة رابطًا امتد إلى القسم الثاني من القصيدة وحفز الشاعر إلى مخاطبة أنموذجه الآخر (الذكوري) بصيغة المؤنث. وقد التفتت إلى وظيفة تكرار الأسماء كرابط لأجزاء القصيدة المستشرقة الألمانية ريناتي ياكوبي R. Jacobi في دراستها للشعر الجاهلي.[٥٨]

---

(٥٤) عبدالله الطيب المجذوب، *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*، جـ١، «في النظم العربي،» طـ١ (القاهرة: مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٥م)، ص٣٩٩.

(٥٥) إبراهيم أنيس، موسيقى *الشعر*، طـ٥ (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨م)، ص٥٩.

(٥٦) ابن رشيق القيرواني، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، جـ٢، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، طـ٤ (بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢م)، ص٧٤.

(٥٧) موسى ربابعة، «التكرار في الشعر الجاهلي،» *مجلة مؤتة للبحوث والدراسات*، م٥، ع١ (١٩٩٠م)، ص١٧٢.

(٥٨) انظر: Renate Jacobi, *Studien zur Poetik der altarabischen Qaṣide* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1971), pp. 172, 191.

وبالرغم من أن أهل العروض يرون أنه يحسن في الروي ألّا يكون تاء تأنيث، إلّا أنّ الشعراء استساغوا وقوع تاء التأنيث رويًّا حين تُسبق بألف مدّ؛ أمّا تاء التأنيث التي لا تُسبق بألف مد فقد عدّها الشعراء رويًّا ضعيفًا بنفسه، ولابد من تقويته بإشراك حرف آخر مع «التاء» حتى لا يكون ما يتكرر في أواخر الأبيات مقصورًا عليها.(٥٩) وقد ربط الشعراء القدماء بالتاء حرفًا آخر في أغلب الأحيان يتكرر معها في كل أبيات القصيدة، من مثل كُثيّر عَزّة في قصيدته:

خليلّي هذا ربـعُ عزّة، فاعـقِـلا قلوصيكـما، ثم ابكيا حيثُ حلّتِ(٦٠)

وقول الأعشى في قصيدته:

فِدىً لبـني ذُهــلِ بنِ شيبــانَ ناقـتي وراكـبُـهـا، يومَ الـلِّقــاءِ، وقلّتِ(٦١)

ولكن الشنفرى الأزدي لم يلزم مثل هذا في قصيدته. فقد جاء تسعة عشر بيتًا من ستةٍ وثلاثين بيتًا لم يلتزم فيها اللام قبل التاء، إلّا أنه استعاض من اللام المشدّدة بحروف أخرى جاءت أكثرها مشدَّدة. ويرى أبو العلاء المعرّي أنّ هذا الالتزام إنما يفعله الشاعر لقـوتـه ولـو تركه لم يدخل عليه ضعف. كما يقرر أبو العلاء أن القدماء كانوا أكثر عناية بموسيقى الشعر من المحدثين الذين كانوا أكثر جرأة على موسيقى الشعر العربي، ويسوق مثالاً على ذلك أبا تمام الذي عمل على شاكلة قصيدة الشنفرى والأعشى ولم يلزم نفسه باللّام قبل التاء إلّا في أربعة عشر بيتًا من قصيدة عدد أبياتها أربعةٌ وأربعون بيتًا.(٦٢)

---

(٥٩) أنيس، *موسيقى الشعر*، ص٢٤٩ وما بعدها.

(٦٠) كُثـيـر عزّة، *ديوان كُثـيّر عزّة*، جمعه وشرحه إحسان عبّاس (بيروت: دار الثقافة، ١٣٩١هـ/١٩٧١م)، ص٩٥.

(٦١) الأعشى ميمون بن قيس، *ديوان الأعشى*، شرح وتعليق محمد محمد حسين (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٤م)، ص٣٠٩. قلت: من قل الشيء (لازم) أي علا، وقل النبات: أناف وارتفع. فهو يدعو لهم بالعُلا؛ وانظر: أبو العلاء المعرّي، *لزوم ما لايلزم ـ اللزوميات* (بيروت: دار صادر، د. ت.)، جـ١، ص٢٦.

(٦٢) المعرّي، *لزوم*، ص٢٦ وما بعدها؛ أنيس، *موسيقى الشعر*، ص٢٩٧ وما بعدها.

ويبدو أنّ التزام الشنفرى باللاّم قبل التاء أو بحروف مشدّدة أخرى مثل النون والميم والراء، وتكرار حرف التاء، بصورة لافتة للنظر، يشيع في القصيدة جوًا من الجدّية والحدّة ويشكّل جرسًا صوتيًا يعكس موقف الشاعر وعزيمته وإرادته ويفسّر توكيد المعاني التي ركّز عليها في قصيدته ويظهر عمق التصدعات والانهيارات النفسية والواقعية التي اتّسمت بها حياة الشاعر. ويؤكد هذا التكرار والالتزام في الوقت ذاته قوة الرد على الواقع والاستماتة في تحديه وتخطيه دونما ملل أو يأس.

لقد أدّى هذا الالتزام باللاّم والتاء وغيرهما من الحروف المشدّدة والمكرّرة إلى نوع من التجانس الصوتي الذي يوحي بقرابة معنوية وينتج عنه دلالة معينة، وهذا ما أشار إليه العالم اللغوي السويسري فردناند دوسوسورF. De Saussure .[٦٣] إنّ التجانس الصوتي في الكلمات التالية: طلّت، ولّت، زلّت، قلّت، جلّت، سلّت، علّت. . . إلخ، وصل إلى حدوده القصوى لأن عنصر المخالفة تقلّص في فونيم واحد.

وفيما يتعلق أيضًا بالبنية الإيقاعية الداخلية نرى التجنيس الحرفي الذي يعتبره جان كوهن مقومًا مماثلاً للقافية، إذ يستفيد مثلها من الإمكانيات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية homophony ، إلاّ أن الاختلاف يبقى في كون التجنيس يعمل داخل البيت ويحقق من لفظة إلى لفظة ما تحققه القافية من بيت إلى بيت. وبهذا يمكن «أن نتحدث عن تماثل صوتي داخلي بالمقارنة مع التماثل الصوتي الخارجي الذي تكونه القافية.»[٦٤]

فالتجنيس الحرفي في تائيّة الشنفرى ظاهر على نحو بارز وبخاصة حرف التاء ليس فقط كروي وإنما أيضًا كفونيم أساسي في داخل القصيدة. ومن هنا يبدو أن التجنيس الحرفي هو نظام توسعي للقافية التي شكّلت فيها تاء التأنيث (الروي) قوة صوتية أثارت انتباه

(٦٣) جان كوهن، بنية *اللغة الشعرية*، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، سلسلة المعرفة الأدبية، طـ١ (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٦م)، ص ص٧٥-٧٦.

(٦٤) كوهن، بنية، ص٨٢.

المتلقي وشنّفت سمعه وبدت وكأنها معادل رمزي تعكس أبعادًا نفسية في قلب الشاعر وعقله. ومن أمثلة ذلك قول الشنفرى:

ألا أمُّ عمرو أجمعت فاستقلّتِ وما ودّعت جيرانها إذْ تولّتِ
بعيْنيّ ما أمست فباتت فأصبحت فقضّت أمورًا فاستقلّت فولّتِ
فدقّت وجلّت واسبكرّت وأُكملت فلو جُنّ إنسانٌ من الحُسن جُنّتِ

وهذا التجنيس الحرفي القائم على المماثلة الصوتية التي هي أحد الأسس المميزة لخصوصية النص الشعري هو شكل من أشكال التكرار الذي يُسلّط الضوء على نقطة حسّاسة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ويضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلّطة على الشاعر. وهو بهذا المعنى يُسلّط أضواء نفسية وأخرى دلالية.(٦٥) ومن هنا أدّى تكرار حرف التاء إيقاعًا داخليًا أثار انتباه المتلقي وأبرز طابع الأنوثة الذي غلّف القصيدة وكشف عن قصديّة الشنفرى إلى بناء مجتمع متضامن من كلا طرفيه الأنثوي والذكوري. واتضح ذلك من خلال خطابه لتأبط شرًا بصيغة المؤنث.

وتقوم قصيدة الشنفرى على عنصر القصة، قصة غزوة من غزوات الشنفرى مع رفاقه الصعاليك يدخل من خلالها إلى رسم صورة للأنموذج الذكوري، مصورًا البيئة التي جرت فيها أحداث القصة ومبيّنًا أهدافها وغاياتها: فقد عمد إلى استعمال القصة من أجل تجسيد موقفه تجاه قاتل أبيه ومن أجل توكيد ذاته وفضل استعداده واستعداد رفاقه وتربّصهم بالعدو وانتظارهم الفرصة المواتية. فالقصيدة نفثة مما يحمله الشاعر في صدره من حقد على بني سلامان ومفاخرته عليهم.

ومن المرتكزات الفنية التي تقوم عليها القصيدة أيضًا الواقعية من حيث الصور الشعرية ومطابقتها للأصل، ومن حيث الصدق في التصوير وتسجيل واقع الشاعر النفسي والمادي دون محاولة لتغييره أو إخفائه. وبدت معاني الفروسية التي أسبغها على الأنموذج

---

(٦٥) انظر: نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، ط٦ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨١م)، ص٢٧٦ وما بعدها.

الذكوري بأنها لا تنثال عبر سلسلة من الكلمات المجردّة، ولكنها تحفر لذاتها وجودًا عضويًا داخل أطر من تقاليد هذه الفروسية، أضف إلى ذلك الاستقصاء في الوصف، وقد برز ذلك في المقدمة في وصفه لأميمة كما ظهر في وصفه لتأبط شرًا أو «أم العيال» كما ينعته.

وتمتاز القصيدة بالدقة في التعبير، فهو عندما يصف جعبة السهام يحرص على أن يقدم إحصائية دقيقة عن عدد هذه السهام، فيقول:

لها وفضة فيها ثلاثون سيحفًا إذا آنست أولى العديّ اقشعّرتِ

وهو يصر على ذكر الأمكنة التي انطلقوا منها ليضفي على القصيدة صدقًا واقعيًا، فيقول:

خرجنا من الوادي الذي بين مشعل وبين الجبا هيهات أنشأتُ سرُبتي

وتظهر دقته في التعبير وصدق تعبيره عن تجاربه في وصفه للقوس، فهي عنده أحيانًا صفراء وأحيانًا حمراء، فالقوس تكون صفراء في أول أمرها، فإذا ما كثر استعمالها وتعرضت للشمس والمطر والتقلبات الجوية صارت حمراء، فها هو يقول عن أصحابه:

وباضعةٍ حُمرِ القسيّ بعثتها ومَنْ يَغزُ يغنم مرّةً ويشمّتِ

ومن مظاهر الواقعية استخدام الشاعر للتشبيهات البيئية التي يراها ويشاهدها فهو يشبه سيوف رفاقه الصعاليك مُشْرعة في أيديهم وهي تنهل من دماء أعدائهم وتعل بأولاد البقر الصغار إذا رأت أمهاتها فجعلت تحرّك أذنابها:

تراها كأذناب الحسيل صوادرًا وقد نهلت من الدماء وعلّتِ

وهي صورة غريبة تستمد غرابتها من هذه المفارقة بين طرفي التشبيه: أولا البقر الصغيرة المسالمة. وسيوف الصعاليك المخضبة بالدماء.

ويرى يوسف خليف أن أطرف الصور التي رسمها الشعراء الصعاليك الذين وظفوا البيئة الطبيعية في تشبيهاتهم هي صورة الشنفرى التي رسمها لزوجته[٦٦] مركزًا على رائحتها

(٦٦) خليف، *الشعراء الصعاليك*، ص٣٠٥.

الطيبة المشفوعة بالسمات الخُلقية الحميدة التي تشبه رائحتها الطيبة وهو «أمر نادر في الشعر العربي القديم»(٦٧)

لقد أعجبتني لا سقوطًا قناعها ... إذا ما مشت ولا بذات تلفّتِ
فبتنا كأن البيت حُجّر فوقنا ... بريحانةٍ ريحت عشاءً وطُلَّتِ
بريحانة من بطن حلْية نوّرت ... لها أرج، ما حولها غير مُسْنِتِ

فهي صورة متناسقة الألوان أجاد الشاعر في مزجها وعرضها إجادة رائعة وأبدع في استقصاء أجزاء الصورة وانتقاء ألفاظها. كما أنه «افتنّ في وصف الريحانة وجاز عصره في هذه اللذة والنشوة حتى بلغ عصر أبي تمام العباسي في استجلاء الجناس المتقن بريحانة ريحت عشاءً وطُلّتِ.»(٦٨) وبذلك أكمل الشنفرى الصورة النموذجية للمرأة الجسد إلى المرأة الروح الملهمة بالمعنى المتحضر والفني لهذه الكلمة شأن غرام الرومانتيكين حين يبحثون عن موضوع يلقون إليه بآلامهم وأحزانهم الدفينة، وبطموحهم إلى الصفاء والبراءة.(٦٩) وبهذا يشير الشنفرى إلى أن الأنموذج الأنثوي في مجتمع الصعاليك ليس له دور الزينة والمتعة الجمالية فقط وإنما له أيضًا دور المساهمة في بناء المجتمع المنسجم والمتكامل مع الوجه الآخر أي الأنموذج الذكوري.

أمّا من حيث لغة القصيدة فهي تتميز بالمتانة وقوة السبك والانتقائية المطبوعة، وأعني بالانتقائية المطبوعة تواشج الكلمات وتداعيها بعضها لبعض وتواشج الكلمات مع المعنى. كل هذا بأسلوب بعيد عن الصنعة والغرابة والتكلف. والتواشج والتداعي بين الكلمات ممتد في القصيدة، منه قول الشنفرى:

لقد أعجبتني لا سقوطًا قناعها ... إذا ما مشت، ولا بذاتِ تلفُّتِ

فذكره للمشي يستدعي ذكر سقوط القناع والتلفّت وهما مسببان من عملية المشي. وقوله:

---

(٦٧) صلاح عبدالصبور، *قراءة جديدة لشعرنا القديم* (بيروت: منشورات اقرأ، د. ت.)، ص١١٥.
(٦٨) المجذوب، *المرشد*، جـ٣، ص١١١٩.
(٦٩) عبدالصبور، *قراءة جديدة*، ص ص٩٠-٩٢.

تُحِلُّ بمنجاةٍ من اللوم بيتها إذا ما بيوتٌ بالمذمّة حُلّتِ

فذكره لبيتها استدعى ذكر بيوت أخرى.

أما تواشج وتداعي الكلمات مع المعنى والمدلول فهذا واضح في معظم أبيات القصيدة. فالألفاظ أعطت صورة صادقة عن المدلول الذي يريده الشاعر. فهو في المقدمة يستخدم ألفاظًا منتقاة تدل على مدى إعجابه بزوجته وإشادته بمزاياها الخلقية والنفسية، الأمر الذي أسعفه في بناء عالم نفسي مفعم بإيقاع ذهني يهيىء له البهجة والتوازن النفسي. وإذا ما انتقل إلى سرد قصة الغزوة ووصف آلياتها وأسلحتها ورجالها نراه يلجأ إلى لغة جزلة شديدة ساعدته على رسم الشخصية المثلى للأنموذج الذكوري وأدّت دورها في إعطاء الصورة وضوحها وصلابتها وإصرارها على تحدي الواقع والوصول إلى المبتغى.

ولا يلغي هذا النفس القوي ورود بيتين في نهاية القصيدة كشفا عبر ألفاظهما محاولة الشاعر للتصالح مع الواقع ولكن بدون تنازلات:

وإني لحُلوٌ إن أُريدت حلاوتي ومُرٌّ إذا نفس العزوف استمرّتِ

أبيٌّ لما يأبي، سريع مباءتي إلى كلّ نفسٍ، تنتحي في مسرّتي

وهكذا استطاع الشنفرى من خلال اختيار الأسلوب الذي يوافق موقفه وينسجم مع رؤيته أن يرسم لنا خريطة المجتمع «الصعلوكي» المتكامل من كلا طرفيه المرأة والرجل. فقد سما بالأنموذج الأنثوي عن وصف المرأة الجسد إلى المرأة ـ الإنسانة العفيفة الفاعلة التي تؤدي دورًا في بناء المجتمع وتكافله. وهو بهذا يكشف بوضوح عن رؤيته تجاه المرأة ومعاييره في قياس عناصر نظرية الجمال عند الصعاليك. فلقد كشف من خلال التقويم العالي لخصال زوجته عن حس رجل عصري بالمرأة، وأبرز هذه الخصال كأنها أوصاف للمرأة الكاملة المرموقة وجدانيًا واجتماعيًّا.

ومن خلال حديثه عن الغزوة ضد بني سلامان في جمع من رفاقه الصعاليك وفي طليعتهم «تأبط شرًا» حدّد ملامح الأنموذج الذكوري وما يتحلّى به من بسالة وإقدام وقوة

ذاتية ومادية. وتفنّن الشاعر في وصف قوته وقوة رفاقه، وأخذ يمزج بين صفات المرأة (الأنموذج الأنثوي) وصفات الفارس (الأنموذج الذكوري) عَبْر أسلوب يكشف عن قدرته الفنية في التعبير عن رؤيته؛ ليبين أهمية الاندماج والتعاون بين الأنموذجين في بناء مجتمع الصعاليك.

ويختتم الشاعر قصيدته بأبيات، جاءت بعد أن انتقم من قاتل أبيه وشفى غليله وفك أسر نفسه من ثقل الواجب الذي كان ملقى على كاهله، عبّر فيها عن كبر نفسه واعتداده بها واعتزازه بصعلكته واستهانته بالموت. كما أوضح فيها موقفه ورؤيته تجاه المجتمع والذات والحياة وبيّن ما تتحلّى به أخلاقه من القسوة والشدة إزاء مَنْ يعاديه أو يظلمه، واللين والسماحة مع من يسالمه ولا يعتدي عليه.

وقد استطاع الشاعر من خلال رسمه لذينك النموذجين، عَبْر صياغة جمالية توشحت بقالب قصصي فني مميز، أن يكشف عن تصوّره لطبيعة المجتمع المتكامل الذي يتوق إليه الصعاليك، ويركّز على القيم والمزايا المعنوية الغائبة في مجتمعه، ويبرز صراع الذات في سبيل رغبتها في تطويح سلطة الاضطهاد من أجل بناء حالة تصالح متكافئة بينه وبين المجتمع.

A New Reading of Al-Shanfarā's Tā'iyyah

Turki Mugheid
Assistant Professor, Department of Arabic, Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan

Abstract. This research aims at exploring a very important poem of the Pre-Islamic poet al-Shanfarā. This exploration will take into consideration the perspectives of the poet and the stylistic features of his poem Al-Tā'iyyah. Al-Tā'iyyah reflects the gender in two models, that is the male model and the female model. The latter extends intensively in this poem so that it seems to be a technique for addressing males. This technique unites the preface of the poem with its body and its conclusion. However, this technique reflects the attitudes of al-Shanfarā towards men and women. As a member of *Ṣa'ālīq* society, al-Shanfarā has his own comprehensive perspectives which reflect the relationship between women, men, society and the super ego.